3 1761 06735024 9

RUSSIE

ART ANCIEN

L'ART ET LES ARTISTES

NA
5684
R87
1917
c.1
ROBARTS

D'ART ANCIEN
MODERNE
UX MONDES

NUMÉRO SPÉCIAL
RÉDACTION, ADMINISTRATION
23, QUAI VOLTAIRE, 23
PARIS

DIRECTEUR-
FONDATEUR
ARMAND DAYOT

Copyright by *L'Art et les Artistes*, 1917

MAJORATION
FRANCS SANS LE HORS-TEXTE
FRANCS AVEC LE HORS-TEXTE

L'ART ET LES ARTISTES

ABONNEMENT D'UN AN :
FRANCE. .. .. 25 fr.
ÉTRANGER. .. 30 fr.

Directeur-Fondateur : ARMAND DAYOT

Secrétair
ADOLPHE T

Troisième Série de Guerre : N° 2

PRIX DU N° SPÉCIAL "**RUSSIE (Art Ancien)**"

Sans la reproduction de l'icone « **Trinité** », *d'*ANDRÉ ROUBLEV (XVe siècle), *sur Japon,* **4 fr. 50** pour la
5 francs pour l'Étranger.

*Avec la reproduction de l'icone d'*ANDRÉ ROUBLEV, **9 fr. 50** pour la France ;
10 francs pour l'Étranger.

Tout abonné ancien ou nouveau à *L'Art et les Artistes* recevra une épreuve de la magnifique icone du maître russe ANDRÉ ROUBLEV.

De plus, il a été fait de cet ouvrage un tirage de grand luxe de 25 exemplaires numérotés, sur pa Manufactures Impériales du Japon. Ces exemplaires renferment chacun une épreuve AVANT LA *de l'icone de* ROUBLEV.

PRIX DE L'EXEMPLAIRE DE GRAND LUXE : **25** francs pour la France ; **26** francs pour l'Étran

SOMMAIRE DU NUMÉRO SPÉCIAL DE JUIN 1917

"RUSSIE (Art Ancien)"

TEXTES de LOUIS RÉAU,
Ancien Directeur de l'Institut Français de Petrograd.

L'ARCHITECTURE RUSSE AVANT PIERRE LE GRAND.
LA PEINTURE D'ICONES EN RUSSIE.

ILLUSTRATIONS

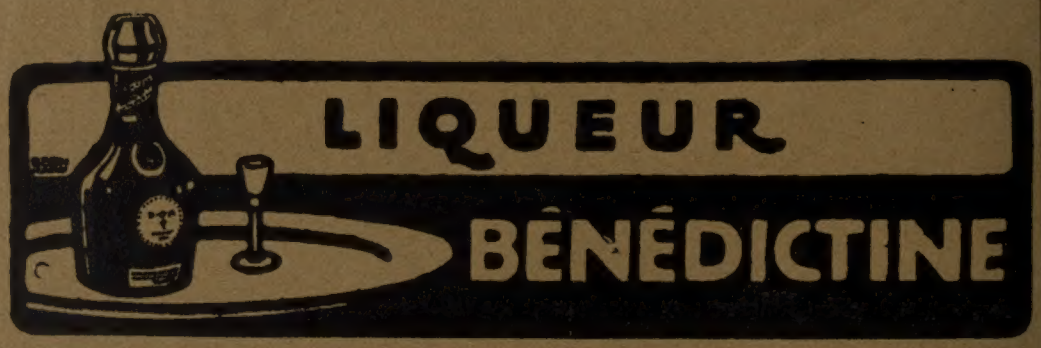
CINQUANTE-HUIT illustrations, d'après des photographies de monuments, églises, monastères et des reproduc mosaïques, fresques, icones, bas-reliefs, sculptures et mascarons.

COUVERTURE, EN-TÊTES DE CHAPITRE et LETTRES ORNÉES, spécialement exécutés pour ce numéro, par J. Mos

ÉPREUVE D'ART

COUVERTURE ORIGINALE DÉCORÉE

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.



J. ALLARD & Cie

Galerie des Tableaux des Maîtres Modernes

20, Rue des Capucines, 20. PARIS

Copyright by *L'Art et les Artistes*, 1917.

L'administrateur-gérant : Ch.

ARCHITECTURE LIBRARY
CITY OF TORONTO
COLLEGE STREET
TORONTO M5S 1A1

17.ix.91.(9)

L'Art et les Artistes

ART ANCIEN — ART MODERNE — ART DÉCORATIF

PARIS, 23, Quai Voltaire, 23, PARIS

FRANCE : *un an..* **25** francs :: ÉTRANGER : *un an..* **30** francs

Directeur-Fondateur : **ARMAND DAYOT**

INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS

Numéros spéciaux de la Revue, parus avant la guerre :

CHARDIN ET FRAGONARD *(presque épuisé)*. .. .. **20** francs.
CENT PORTRAITS DE FEMMES.. .. .. *(complètement épuisé)*.
LES PETITS MAITRES HOLLANDAIS .. .. **2** francs.
LES TRÉSORS DU MUSÉE D'ATHÈNES *(presque épuisé)* .. .. **10** francs.
LES ARTISTES ANIMALIERS .. .. **3** fr. **50**
LE CHATEAU DE COPPET .. .. **2** francs.
LA PEINTURE EN EXTRÊME-ORIENT .. .. *(complètement épuisé)*.
RODIN, SA VIE, SON ŒUVRE *(presque épuisé)*.. .. .. **30** francs.

Numéros spéciaux parus pendant la guerre :

PREMIÈRE SÉRIE (Année 1915)

LA CATHÉDRALE DE REIMS, *avec un bois original inédit* de .. .. E. DÉTÉ.
AU FRONT, *avec un bois original inédit* de .. .. A. LEPÈRE.
LA BELGIQUE HÉROIQUE ET MARTYRE, *avec un bois original inédit* de .. .. GUSMAN.
LES VANDALES EN FRANCE, *avec un bois original inédit* de .. .. G. JEANNIOT.
L'ALSACE DÉLIVRÉE, *avec un bois original inédit* de .. .. A. LEPÈRE.

DEUXIÈME SÉRIE (Année 1916)

LA POLOGNE IMMORTELLE, *avec un bois original inédit* de .. .. J. BELTRAND.
LA LORRAINE AFFRANCHIE, *avec un dessin original inédit* de.. .. B. NAUDIN.
LILLE SOUS LE JOUG ALLEMAND, *avec un dessin original inédit* de P. RENOUARD.
ROUMANIE, *avec un dessin original inédit* de .. .. J. BELTRAND.
L'ART ASSASSINÉ, *avec un bois original inédit* de .. .. E. DÉTÉ.

TROISIÈME SÉRIE (Année 1917)

LA SERBIE GLORIEUSE, *avec une lithographie originale inédite* de .. STEINLEN.
LA RUSSIE. — ART ANCIEN, *avec une reproduction d'icone* de .. .. .. ANDRÉ ROUBLEV.

Pour paraître prochainement : **LA RUSSIE. ART MODERNE.** ***Troisième Numéro de la troisième Série.***

On peut se procurer les deux premières séries de guerre et s'abonner à la troisième, moyennant **25 francs** la série pour la France et **30 francs** pour l'étranger.

Nous rappelons aux amateurs de beaux livres que nous avons procédé à un tirage très restreint de grand luxe, sur papier des Manufactures Impériales du Japon, de tous nos Numéros spéciaux de guerre.

Chacun de ces recueils s'accompagne des bois ou dessins originaux inédits dont liste ci-haut, tirés en hors-texte, avant la lettre, sur Japon Impérial également.

Le prix de chacun de ces recueils de grand luxe est de **25** francs l'exemplaire pour la France et de **26** francs pour l'Étranger.

Adresser les souscriptions à *L'Art et les Artistes*, 23, quai Voltaire, PARIS (VIIe arr^t).

LIBRARY
MAY 1 8 2006
UNIVERSITY OF TORONTO

Presented to the
LIBRARIES *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
DOUGLAS RICHARDSON

Ph. Borchtchevski.

ÉGLISE DE L'INTERCESSION DE LA VIERGE SUR LA NERL, PRÈS DE VLADIMIR (1165)

Ph. Borchtchevski.

VLADIMIR. — ÉGLISE SAINT-DMITRI (1197)

Ph. Borchtchevski.

VLADIMIR. — DÉTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-DMITRI (XIIe SIÈCLE)

Ph. Borchtchevski.

BAS-RELIEF DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE D'IOURIEV POLSKI (1234)

Ph. Borchtchevski.

BRODERIE SCULPTÉE DE L'ÉGLISE D'IOURIEV-POLSKI (1234)

Ph. Borchtchevski

ÉGLISE D'IOURIEV-POLSKI (1234)
GRIFFON PASSANT AVEC LA QUEUE TRESSÉE EN PALMETTE

L'ARCHITECTURE RUSSE

AVANT PIERRE LE GRAND

DEPUIS l'ouvrage de Viollet-le-Duc, qui date de 1877, quarante ans se sont écoulés sans qu'il ait paru en langue française aucune étude d'ensemble sur l'architecture russe. Or le célèbre archéologue n'est pas, en ce domaine inexploré, un guide très sûr. Il parle de l'*Art russe* sans avoir jamais été en Russie et disserte sur des monuments qu'il n'a pas vus en se basant sur des documents et des dessins communiqués par des amis de Moscou. Son livre, qui est de seconde main, a en outre le défaut d'être tendancieux. La thèse que les slavophiles lui demandaient de patronner, avec l'autorité qui s'attachait à son nom, c'est que l'art russe moderne « trop longtemps dominé par l'imitation des arts occidentaux » faisait fausse route en se mettant à la remorque de l'Occident et que sa seule voie de salut était le retour aux vieilles traditions nationales. Une pareille croisade ne pouvait que séduire le savant qui avait voué toute sa vie à la glorification de notre art gothique du moyen âge. Mais cette idée préconçue fausse l'impartialité de son jugement. Dans son analyse des origines de l'art russe, il diminue à dessein la part des influences occidentales et exagère sans mesure l'importance de l'apport persan et hindou pour composer à la Russie ancienne une « physionomie asiatique ».

A côté de Viollet-le-Duc, quelques byzantinistes ont été amenés au cours de leurs recherches à étudier incidemment l'art des peuples slaves de Russie et des Balkans. Mais ils cèdent pour la plupart à un autre parti pris : au lieu de considérer l'art russe en lui-même, ils l'envisagent sous l'angle de Byzance. Plus sensibles aux ressemblances qu'aux différences, ils sont portés à ne voir dans les monuments russes que des copies plus ou moins serviles de l'art byzantin.

Dans leur belle *Histoire de l'Art russe*, Igor Grabar et ses collaborateurs s'élèvent avec raison contre ces théories qui ne tendent à rien moins qu'à reléguer l'art de leur pays en marge de l'art européen. Il est exact qu'à son point de départ, l'art russe se laisse docilement guider par Byzance : mais sous l'influence de l'histoire et du climat, il ne tarde pas à se différencier de son modèle. L'empreinte byzantine va s'effaçant de plus en plus, à tel point que les églises moscovites du XVIe et du XVIIe siècle n'ont plus rien de commun avec la Sainte-Sophie de Justinien.

C'est cet affranchissement progressif de l'architecture russe que nous voudrions mettre en lumière en marquant ses principales étapes depuis saint Vladimir jusqu'à Pierre le Grand (1).

***

On divise habituellement l'architecture russe ancienne en deux périodes que sépare l'invasion mongole du XIIIe siècle. C'est une césure artificielle fondée sur l'histoire politique plutôt que sur l'histoire des formes architecturales. Si la domination mongole a laissé des traces indélébiles dans le régime politique de la Russie, elle a eu en somme fort peu d'influence sur l'évolution artistique. Au point de vue de l'art, l'apparition dans l'architecture en pierre héritée de Byzance de formes empruntées à l'architecture nationale en bois a une importance beaucoup plus décisive. Ce changement, qui se produit au commencement du XVIe siècle, marque véritablement le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de l'architecture russe. Nous distinguerons donc dans son évolution deux grandes époques : la première qui va du Xe siècle au XVIe siècle est caractérisée par l'imitation plus ou moins libre du type de l'église byzantine à coupole; la seconde, qui s'étend du XVIe au XVIIIe siècle se distingue par l'introduction dans la construction en maçonnerie des formes de l'architecture en bois et notamment de la pyramide qui se substitue à la coupole.

I. Églises a Coupoles de Style Byzantin

Lorsqu'en 988 le grand kniaz Vladimir reçut le baptême à Cherson ou Korsoun en Crimée, il engageait pour des siècles les destinées de son peuple. En reconnaissant l'autorité du patriarche de Byzance tandis que presque toute l'Europe civilisée, y compris les Slaves de l'ouest, Polonais et Tchèques, s'était rangée sous l'obédience du pape de Rome, il creusait un fossé entre la Russie et la chrétienté occidentale. L'adoption de la religion grecque entraînait celle de l'art byzantin.

Sa capitale *Kiev*, la « mère des villes russes », qui commandait du haut des falaises du Dnêpr la grande route historique « du pays des Varègues au pays des Grecs », s'efforça de devenir une seconde Byzance.

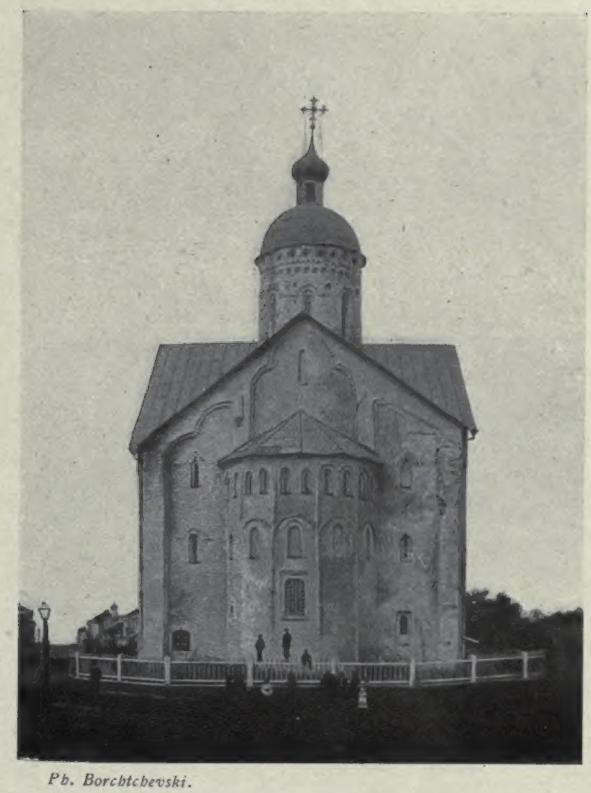
La plupart des monuments de Kiev : la Porte d'or, l'église de la Dîme (Désiatine) ont été détruits par les Tatars. Mais ce qui reste de la cathédrale Sainte-Sophie (1036), après les nombreux remaniements qui l'ont défigurée, suffit pour attester le caractère purement byzantin de la première des métropoles russes. Le nom même de Sainte-Sophie qui rappelle la « Grande Église » de Justinien est caractéristique. Tous les détails de la construction : le plan carré à cinq absides, le galbe et la structure des coupoles sur pendentifs et plus encore la décoration intérieure de mosaïques et de fresques trahissent la main d'artistes grecs. Rien de plus probant à cet égard que les curieuses fresques de l'escalier conduisant aux tribunes qui représentent des scènes de l'hippodrome. Comme le dit justement Kondakov, Sainte-Sophie de Kiev est moins un monument de l'art russe qu'un monument de l'art byzantin en Russie.

L'empreinte byzantine est déjà moins marquée à *Novgorod*, que son nom de « ville neuve » n'empêche pas d'être une des cités les plus anciennes de la Russie.

(1) La plupart des photographies qui accompagnent cette étude nous ont été communiquées par M. G. Millet à qui nous tenons à exprimer nos sincères remerciements.

Ph. Borchtchevski.

ÉGLISE DU MONASTÈRE SNÊTOGORSKI, PRÈS DE PSKOV (1310)



Ph. Borchtchevski.

NOVGOROD — ÉGLISE DE LA TRANSFIGURATION (1374)

Ph. Borchtchevski.

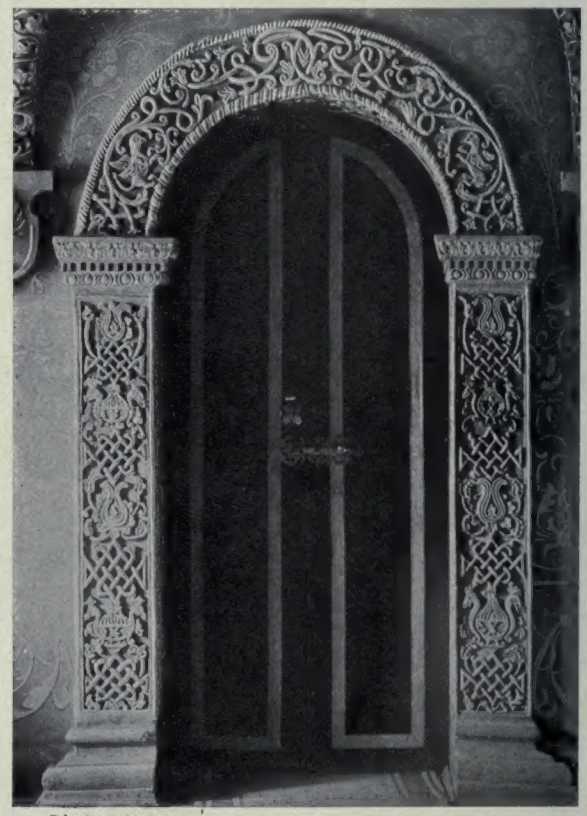
NOVGOROD — ÉGLISE DE BORIS ET GLÈBE (1536)

Ph. Borch'chevski.

MOSCOU — CATHÉDRALE DE L'ASSOMPTION (OUSPENSKI SOBOR), 1475

Ph. Borchtchevski.

MOSCOU. — TOURELLE DE L'ENCEINTE DU KREML (XVIe SIÈCLE)



Ph. Borchtchevski.

MOSCOU. — ENCADREMENT DE PORTE AU PALAIS DU TEREM (XVIIe SIÈCLE)

Sa situation géographique à l'extrémité nord du « chemin des Varègues » la rapprochait plus du monde germanique que du monde byzantin. A l'abri de son chapelet de lacs, la république commerçante du Volkhov trafiquait surtout avec les villes hanséatiques de la Baltique : Visby dans l'île de Gotland, Danzig et Lübeck. De nombreux marchands allemands y avaient établi leurs comptoirs. La tradition byzantine, implantée par la religion orthodoxe, se heurtait donc à une autre civilisation. Sans doute, la cathédrale du Kreml (1) de Novgorod (1045) est consacrée, comme celle de Kiev, à Sainte-Sophie. Le plan à trois absides, la coupole portée sur quatre piliers carrés, l'iconographie, la technique et le style des fresques décèlent clairement leur origine. Cependant on reconnaît à maints détails le voisinage de la Germanie : ainsi les portes de bronze dites de Korsoun n'ont rien de commun avec les portes damasquinées de travail byzantin et sont en réalité l'œuvre d'un maître fondeur de Magdebourg. Les églises novgorodiennes et pskovitaines du XIIIe et XIVe siècle se différencient en outre du schéma byzantin par une adaptation ingénieuse aux exigences du climat. Les fenêtres obturées, faute de vitres, avec des plaques de mica sont aussi étroites que possible afin de ne pas laisser entrer le froid. Les coupoles se renflent à la base et s'effilent à la pointe en forme de bulbe d'oignon (loukovitsa) pour faciliter l'écoulement des pluies et des neiges. Cette forme bulbeuse, si bien adaptée aux conditions climatériques, ne dérive nullement comme on l'a dit de l'architecture musulmane : on la voit apparaître dans les miniatures de manuscrits de Novgorod dès le XIIe siècle, longtemps avant l'invasion mongole.

Vers le milieu du XIIe siècle, le centre politique de la Russie qui s'était fixé d'abord sur le Dnêpr se déplaça vers la haute Volga, dans la principauté de Souzdalie. Le grand prince André Bogolioubski transféra sa résidence de Kiev à *Vladimir sur la Kliazma*. Sous son règne et sous celui de ses successeurs, cette région se couvrit d'un blanc manteau d'églises qui comptent parmi les créations les plus parfaites du génie russe.

Toutes les églises de ce groupe, la cathédrale de l'Assomption (1158) et Saint-Démétrius ou Saint-Dmitri de Vladimir (1193), la charmante église de l'Intercession de la Vierge sur la rivière de la Nerl, près de Bogolioubovo (1165) et enfin l'église Saint-Georges d'Iouriev-Polski construite vers 1230 à la veille de l'invasion tatare s'éloignent beaucoup plus que les deux Sainte-Sophie de Kiev et de Novgorod du type byzantin. Elles s'en distinguent par deux caractères essentiels : des parements en pierre de taille et une décoration sculptée d'une extrême richesse dont on chercherait en vain l'équivalent dans l'art de Byzance.

A certains traits on serait tenté d'admettre l'imitation directe des églises romanes d'Occident. La frise d'arcatures aveugles qui règne à mi-hauteur, les portails à plusieurs rangs de voussures profondément ébrasés dans l'épaisseur des façades, la plupart des motifs de sculpture qui décorent les consoles et les chapiteaux se retrouvent presque identiques dans les églises romanes de France, d'Allemagne et d'Italie. Cette expansion de l'art roman d'Occident jusqu'aux bords lointains de la Volga n'aurait en soi rien d'impossible : car les chroniqueurs nous parlent de « maîtres de tous pays » appelés par les princes de Souzdal.

(1) Le Kreml (qu'on appelle à tort Kremlin) n'est pas spécialement moscovite. Presque toutes les villes féodales de la Grande Russie ont leur Kreml, de même que les villes grecques ont leur Acropole, les villes allemandes leur Burg, les villes espagnoles leur Alcazar.

Toutefois, si l'on considère le plan, les proportions de ces édifices et la facture des sculptures méplates, au relief très peu accentué, qui recouvrent comme un tapis les parements en pierre blanche, c'est avec les églises géorgiennes et arméniennes du Caucase que les églises souzdaliennes présentent assurément le plus d'analogies. Ces ressemblances s'expliquent tout naturellement par les relations économiques et même dynastiques des pays de la haute Volga avec le Caucase : un fils d'André Bogolioubski épousa la célèbre reine de Géorgie Tamara. Ainsi cette architecture romano-byzantine serait le résultat d'un croisement d'influences géorgiennes et occidentales.

Cette brillante civilisation fut anéantie au XIIIe siècle par les Tatars qui saccagèrent Vladimir et Kiev. De tous les foyers de l'art russe, Novgorod échappa seul au désastre et partagea jusqu'au XVIe siècle avec la Serbie l'honneur de perpétuer la civilisation slave.

La période postérieure à la domination mongole est souvent appelée période moscovite : car elle est caractérisée essentiellement par l'hégémonie de Moscou qui succède non seulement à Kiev, à Vladimir et à Novgorod, mais encore à Constantinople tombée en 1453 au pouvoir des Turcs musulmans. En épousant en 1472 Sophie Paléologue, nièce du dernier empereur de Byzance, le grand kniaz Ivan III, « rassembleur de la terre russe », se proclamait l'héritier des basileis grecs dont l'aigle bicéphale passa dans ses armoiries.

Ce mariage grec, tout en perpétuant à la cour de Moscou l'influence posthume de l'art byzantin, eut aussi pour effet de renforcer l'influence de l'art d'Occident et de frayer les voies à la Renaissance. Sophie Paléologue s'était réfugiée en effet après la prise de Constantinople auprès du pape Sixte IV et avait reçu à l'ombre du Vatican une éducation toute italienne (1). Elle attira à Moscou un grand nombre d'architectes welches que les Russes, à l'instar des Orientaux, englobent sous le nom générique de *Francs* (Friazines). Le plus célèbre de ces Friazines, Ridolfo Fioravante de Bologne, surnommé Aristote à cause de l'universalité de ses connaissances, fut chargé en 1475 de reconstruire sur la colline du Kreml, en s'inspirant du vénérable sanctuaire de Vladimir, la cathédrale de l'Assomption ou plus exactement de la Dormition de la Vierge (Ouspenski Sobor). La cathédrale de l'Archange (1509), le Saint-Denis des tsars, où l'ornementation est déjà toute italienne, est l'œuvre du Milanais Alevisio Novi. Son compatriote, Pietro Antonio Solario se souvient en construisant le Palais à facettes (Granovitaïa Palata) des bossages à pointes de diamant du Palazzo Pitti et du Castello Sforzesco de Milan lorsqu'il dresse les tours de guet qui surplombent les courtines crénelées de la forteresse. Ainsi le Kreml de Moscou qui passe pour le monument national par excellence de la vieille Russie, est en définitive comme les deux autres Acropoles slaves : le Wawel de Cracovie et le Hradschin de Prague la création d'une colonie d'architectes italiens de la Renaissance.

Néanmoins il ne faut pas s'éxagérer l'importance de cet apport italien. Les Russes avaient tout désappris pendant la domination mongole. Les Italiens leur rendirent le service de leur rapprendre la technique de la construction en briques ; ils leur inculquèrent en outre le répertoire des formes décoratives de la Renaissance. Mais la révolution décisive qui devait rénover l'architecture moscovite et l'affranchir de la tradition byzantine vint d'ailleurs. C'est à l'architecture en bois de la Russie du nord, art essentiellement national, qu'en revient tout l'honneur.

(1) P. Pierling. *La Russie et le Saint-Siège*. Paris, 1906.

Ph. Borchtchevski.

MOSCOU — ÉGLISE DE POUTINKI (1652).

Ph. Borchtchevski.

ÉGLISE DE LA TRINITÉ A OSTANKINO, PRÈS MOSCOU (1668)

Ph. Borchtchevski.

RESTITUTION DU PALAIS EN BOIS DE KOLOMENSKOE (XVIIe SIÈCLE)

ÉGLISE DE L'INTERCESSION DE LA VIERGE, A FILI, PRÈS MOSCOU (1693)

Ph. Borchachevski.

LE KREML DE ROSTOV (XVIIe SIÈCLE)

II. Églises en pyramide dérivées de l'Architecture en Bois

L'architecture en bois dont il subsiste encore, malgré les incendies et les démolitions, d'admirables spécimens dans les gouvernements de Vologda, d'Olonets et d'Arkhangelsk, sur les bords de la Dvina septentrionale et de la Mezen, est en effet sortie des profondeurs du peuple. L'influence de Byzance ne pouvait pénétrer dans les solitudes sylvestres de la Russie du nord. D'ailleurs le bois a son style à lui et les charpentiers russes n'avaient rien à apprendre des maçons byzantins. De là vient la surprenante originalité de ces églises auxquelles le clergé orthodoxe ne put imposer que les traits les plus généraux du plan byzantin.

Ces constructions en bois, si remarquables par leur logique, leur parfaite adaptation au climat, offraient aux architectes moscovites tout un trésor de formes constructives et décoratives qu'ils s'efforcèrent de transposer dans la pierre. Le caractère le plus frappant des nouvelles églises qui s'élèvent à partir de 1520 à Moscou et dans les villages des environs (Diakovo, 1529; Kolomenskoe, 1532; Vasili Blajennoï, 1555) est le remplacement de la coupole (glava) par la pyramide (chater) (1). Ces pyramides à pans reposent sur des rangées entrecroisées d'arcs en encorbellement dont la forme incurvée et festonnée rappelle le diadème des femmes russes (Kokochnik). Pour combattre l'humidité et donner un abri aux fidèles, les étages inférieurs sont surélevés sur de hauts soubassements (podklêt) et entourés de trois côtés de spacieuses galeries (papert) auxquelles on accède par des escaliers couverts (kryltso). Rien de plus pittoresque que ces formes de l'architecture religieuse en bois dérivées de l'izba des paysans russes.

La plus populaire des églises en pyramide est l'église de Basile le bienheureux (Vasili Blajennoï) qui se dresse à l'extrémité de la place Rouge, à quelques pas de l'enceinte du Kreml. C'est une église votive construite par le tsar Ivan le Terrible pour commémorer la prise de Kazan. Elle comprenait primitivement sept chapelles en bois groupées autour d'un noyau en pierre, correspondant chacune à une victoire remportée sur les Tatars. Ces circonstances historiques permettent seules d'expliquer le paradoxe de cette agglomération d'églises. A l'ombre de la pyramide centrale se pressent des dômes bulbeux, côtelés comme des pastèques, imbriqués en écailles de poisson ou taillés à facettes comme des diamants. La diversité de ces formes est encore rehaussée par un badigeon bariolé qui remplace la décoration primitive en carreaux de faïence. Le miracle est qu'avec des éléments aussi disparates, les architectes russes Barma et Posnik aient réussi à composer un ensemble harmonieux.

Parmi les plus belles églises moscovites du XVIIe siècle il faut citer l'église de Poutinki (1649) dont les trois pyramides enthousiasmaient Viollet-le-Duc, l'église de la Vierge de Géorgie avec son magnifique porche coiffé d'une pyramide à huit pans (1653) et enfin l'église du village d'Ostankino près de Moscou (1668) qui dresse ses coupoles bulbeuses au-dessus de deux rangées d'arcs encorbellés.

Sauf de rares exceptions toutes les églises en pyramide ont été construites avant la seconde moitié du XVIIe siècle. A partir de cette époque le clergé proscrit rigoureusement cette forme populaire qui n'est plus tolérée que pour les clochers,

(1) Prononcez chatior.

les chapelles et les porches et impose aux architectes le type byzantin à cinq coupoles (piatiglavie) comme seul conforme à la tradition ecclésiastique. Le peuple russe opposa à cette ordonnance du patriarche une résistance obstinée et s'appliqua à la tourner. A la place des *églises en pyramide* (chatrovya), on vit apparaître des *églises à étages* (iarousnia), dérivées de l'architecture en bois de l'Ukraine. Le type le plus remarquable de ces églises à étages où Viollet-le-Duc croyait discerner une imitation des pagodes hindoues est l'église de l'Intercession de la Vierge, à Fili près de Moscou (1693), dont la haute silhouette se détache au-dessus d'un soubassement monumental. C'est avec l'église de la Nerl près de Vladimir et Vasili Blajennoï de Moscou un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'architecture russe.

La vie artistique ne resta pas exclusivement confinée à Moscou. La région de la haute Volga, qui avait déjà au XIIe siècle créé d'admirables monuments, connut au XVIIe siècle une renaissance architecturale. Mais cette fois ce n'est plus l'ancienne capitale Vladimir qui est le foyer. L'art nouveau fleurit à Rostov, vieille métropole ecclésiastique, et à Iaroslavl sur la Volga, centre commercial important qui profite de la conquête de Kazan et de l'ouverture de la route d'Arkhangelsk par les marchands anglais pour développer sa prospérité économique.

Le Kreml de *Rostov* qui a été construit d'un seul jet dans la seconde moitié du XVIIe siècle par le métropolite Jonas Sysoevitch est un des plus prodigieux ensembles d'architecture militaire et religieuse qu'on puisse voir en Europe. Sa silhouette féodale qui se reflète dans le miroir du lac Nero est aussi saisissante que l'apparition de la Cité de Carcassonne ou de l'abbaye du Mont-Saint-Michel. Autour du palais du métropolite se groupent cinq églises fortifiées, consacrées à la Résurrection, au Sauveur, à saint Jean l'Évangéliste, à saint Grégoire de Nazianze et à la Vierge Hodigitria de Smolensk. A la différence des cathédrales du Kreml de Moscou, qui sont massées à l'intérieur de l'enceinte, elles se répartissent à la périphérie, au-dessus des portes, et concourent ainsi à la défense; un chemin de ronde les relie aux dix tours massives qui hérissent les courtines. A l'intérieur, elles sont entièrement tapissées de fresques où la tradition byzantine s'allie ingénument à l'imitation de gravures flamandes. A la fin du XVIIe siècle, cette forteresse monastique nous déroute comme un prodigieux anachronisme, inconcevable partout ailleurs qu'en Russie où le moyen âge se prolonge jusqu'à Pierre le Grand. L'imagination a peine à concevoir que Jonas Sysoevitch soit un contemporain de Louis XIV et que les églises peintes de Rostov soient de la même époque que le château de Versailles.

C'est encore au métropolite de Rostov, le plus grand bâtisseur du XVIIe siècle, que la Russie doit le monastère de la Résurrection d'Ouglitch et l'église de la Résurrection de Borisoglêbsk.

Iaroslavl est après Moscou la ville la plus riche en monuments d'architecture russe du XVIIe siècle. Les églises du prophète Élie (1650), de saint Jean Chrysostome de Korovniki (1654), de saint Jean Baptiste de Toltchkovo (1687), construites aux frais de Mécènes bourgeois, sont deux fois plus vastes que les cathédrales princières du Kreml de Moscou et offrent par suite un champ beaucoup plus étendu à la somptueuse décoration polychrome des fresques et des faïences émaillées. Obligés de respecter les prescriptions du patriarche de Moscou, les architectes d'Iaroslavl reviennent à contre-cœur au schéma byzantin du cube

Ph. Borchtchevski.

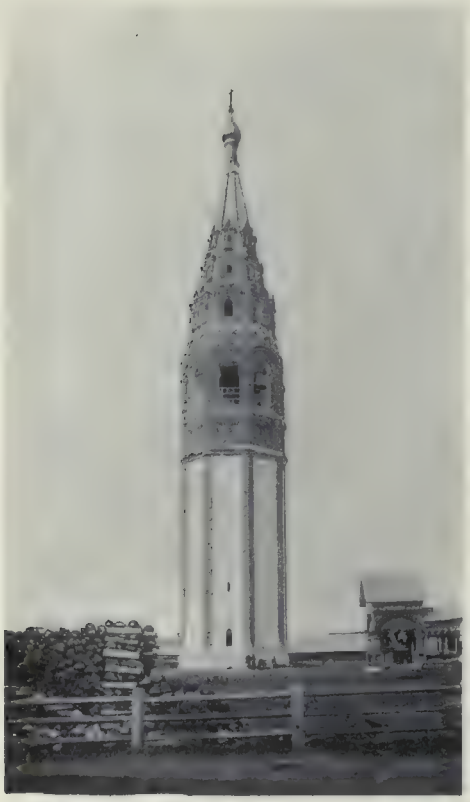
PORTE DU MONASTÈRE BORISOGLÈBSKI, PRÈS ROSTOV (XVIIe SIÈCLE)

Ph. Borchtchevski.

ÉGLISE DE ROMANOV-BORISOGLÈBSK, PRÈS D'IAROSLAVL (1652)

Ph. Borchtchevski.

IAROSLAVL — ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE TOLTCHKOVO (1687)



Ph. Borchtchevski.

IAROSLAVL — CLOCHER DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME (1654)

Ph. Borchtchevski.

IAROSLAVL — ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME — ENCADREMENT DE FENÊTRE D'ABSIDE EN CARREAUX DE FAÏENCE (XVIIe SIÈCLE)

coiffé de coupoles : mais ils prennent leur revanche en élevant des pyramides sur les chapelles, sur les porches donnant accès aux galeries et surtout en dressant à quelque distance des églises de magnifiques clochers isolés comme les campaniles italiens. Rien de plus pittoresque que le groupement un peu hétérogène de ces formes architecturales empruntées les unes à la tradition byzantine artificiellement prolongée, les autres à l'architecture nationale en bois de la Russie du nord.

***

Si maintenant nous embrassons d'un coup d'œil le chemin parcouru depuis Sainte-Sophie de Kiev jusqu'à Saint-Jean Baptiste d'Iaroslavl, nous voyons que, contrairement à l'opinion courante, l'architecture russe ne s'est pas bornée à ressasser pendant dix siècles de vieilles formules byzantines.

Son émancipation progressive a été favorisée par des influences occidentales qui n'ont jamais cessé de faire contrepoids à la tradition byzantine. Dès le XIIe siècle nous voyons apparaître dans les églises de Novgorod et de Vladimir des formes nouvelles : frises d'arcatures aveugles, portails à voussures, combles à pignon, qui ne peuvent s'expliquer que par un contact avec l'art roman de l'Europe occidentale. Plus tard, à la fin du XVe siècle, des Italiens viennent construire les cathédrales, les palais et les tours du Kreml de Moscou; ils apportent avec eux le style franc, c'est-à-dire tout un arsenal de motifs décoratifs de la Renaissance : pilastres, rinceaux, médaillons, niches à coquille. Enfin au XVIIe siècle, l'Ukraine et la Pologne transmettent à l'art moscovite l'ornementation de style baroque.

Mais si puissant et si continu que soit ce courant d'influences étrangères, c'est à son architecture nationale en bois que l'art russe doit son affranchissement définitif. L'architecture en bois de la Russie du nord provoque en effet une révolution non seulement dans l'ornementation, mais encore dans la structure des édifices. Les architectes moscovites lui empruntent une multitude de formes nouvelles; la coupole byzantine cède la place à de hautes pyramides et, plus tard, à un type d'église à étages d'origine ukrainienne.

Que l'on compare ces pittoresques églises en pyramide ou à étages de Moscou et d'Iaroslavl avec la coupole en sphère aplatie de Sainte-Sophie, on s'apercevra qu'à la fin de cette évolution, il ne reste presque plus rien, ni dans la construction ni dans la décoration, du modèle byzantin. Nous nous trouvons en présence d'une architecture originale, spécifiquement russe.

La conclusion qui se dégage de cette étude sommaire est donc que la Russie n'est pas une simple colonie de l'art byzantin. En réalité l'art russe ancien a commencé à « s'occidentaliser » longtemps avant Pierre le Grand et il a réussi dès le XVIe siècle à s'affranchir complètement de la tutelle byzantine en s'inspirant du style essentiellement populaire et national de l'architecture en bois.

LOUIS RÉAU,
Ancien Directeur
de l'Institut Français de Petrograd.

LA PEINTURE D'ICONES
EN RUSSIE

LA peinture russe présente cette particularité curieuse et probablement unique de se dédoubler en deux genres radicalement différents : la *peinture d'icones* (ikonopis) qui règne depuis le XIe siècle jusqu'à l'époque de Pierre le Grand et la *peinture d'après le modèle vivant* (jivopis) (1) qui n'apparaît en Russie qu'à la fin du XVIIe siècle. La peinture d'icones qui comprend le décor mural aussi bien que le panneau mobile s'oppose trait pour trait à la peinture occidentale : par ses origines qui sont byzantines; par ses sujets, exclusivement religieux; par sa technique qui ne connaît que les procédés de la fresque et de la détrempe et ignore la peinture à l'huile; enfin, par son objet même puisqu'elle s'applique à reproduire d'après des poncis byzantins des types et des arrangements traditionnels sans jamais se renouveler par l'étude directe de la nature.

Cet art caractéristique de la vieille Russie a été longtemps négligé par les historiens et n'est encore apprécié que d'une petite élite d'amateurs. De même que la civilisation russe dans son ensemble nous est moins familière que certaines civilisations orientales, l'icone russe est certainement moins connue que la miniature persane ou l'estampe japonaise. Alors que, depuis 1893, le Louvre possède une *Section des arts d'Extrême-Orient* que complètent plusieurs collections publiques telles que les Musées Cernuschi, Guimet, d'Ennery, l'art russe ancien n'a pas encore acquis en Occident droit de cité.

Cet ostracisme est-il justifié? Faut-il admettre comme démontré qu'il n'y a rien de plus uniforme, de plus figé, de plus morne que les icones russes et que ces calques d'archétypes byzantins n'intéressent que les archéologues? Est-il vrai que cet art, asservi aux traditions religieuses, n'a jamais atteint à la beauté? Les critiques qui prononcent cette sentence n'ont vu que des icones modernes fabriquées à la grosse dans les ateliers monastiques. Autant vaudrait juger de l'admirable sculpture française du moyen âge d'après les « bondieuseries » en plâtre peint du quartier Saint-Sulpice ou de l'art japonais de la belle époque d'après la vile camelote des bazars.

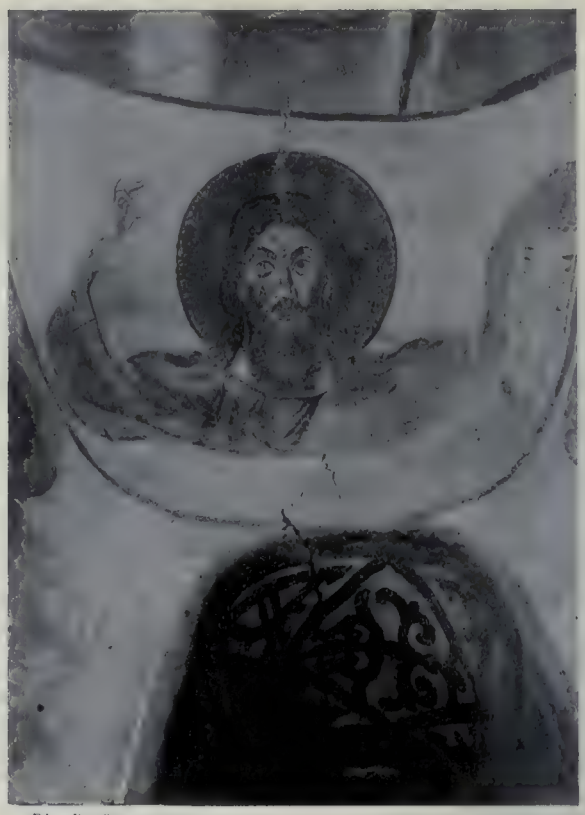
(1) La traduction littérale de ces deux termes serait *iconographie* et *biographie*. Mais ces mots ont pris en français un sens tout différent.

Ph Borchtcherski.

SAINTE-SOPHIE DE KIEV — MOSAÏQUES DE L'ARC TRIOMPHAL
L'ANNONCIATION

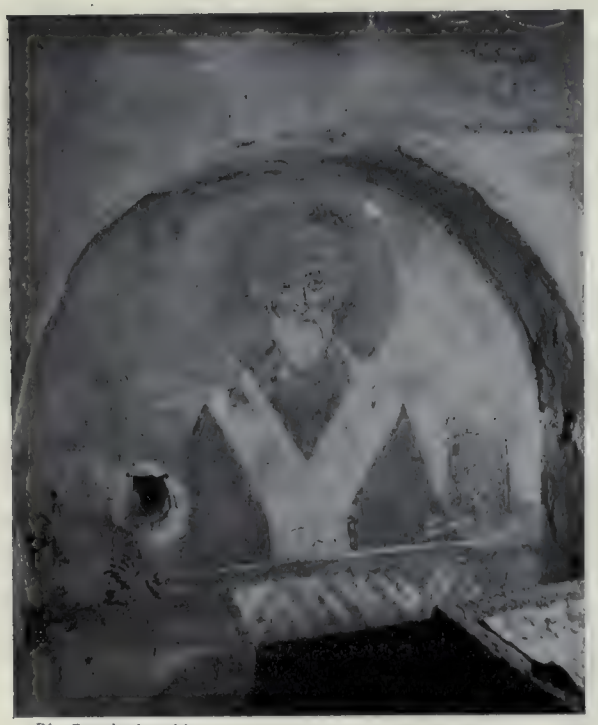
Ph. Borchtchevski.

NÉRÉDITSI — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR (XIIe SIÈCLE)



Ph. Braïlovski.

NÉRÉDITSI — TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE (XIIe SIÈCLE)



Ph. Borchtchevski.

FRESQUE DANS L'ÉGLISE DE NÉRÉDITSI (XIIe SIÈCLE)

Coll Ostroukhov.

VIERGE DE KORSOUN

Il est vrai que la peinture russe ancienne s'est longtemps dérobée aux investigations. Le mauvais état de conservation des monuments joint à la pénurie des documents semblait interdire toute étude sérieuse. Les fresques qui, par hasard, avaient échappé à la destruction étaient pitoyablement dégradées par le temps ou — pis encore — remises à neuf par des restaurateurs; la plupart dormaient encore dans leur linceul de chaux. Quant aux icones, elles étaient presque toutes dissimulées sous des revêtements en métal précieux. Ainsi emmaillotées, elles étaient aussi secrètes que ces Madones espagnoles qu'une piété de mauvais goût affuble de robes de brocart, de bijoux et d'ex-voto. Au surplus, elles étaient généralement encrassées par des couches de vernis, défigurées par des repeints; de sorte qu'après avoir soulevé la carapace de métal, il fallait encore, pour se faire une idée de leur état primitif, procéder à un décapage patient et minutieux.

Si paradoxale que paraisse cette assertion, c'est à la révolution de 1905 que nous devons, par un contre-coup inattendu, la résurrection de la peinture d'icones. L'édit de tolérance d'avril 1905 qui octroyait aux Vieux-Croyants (Staroobriadtsi) la liberté de conscience et de culte provoqua, en effet, à Moscou, outre la réouverture des anciennes églises désaffectées des cimetières Rogojski et Preobrajénski, la fondation de nouvelles églises de ce rite (1). Pour les décorer, les donateurs recherchèrent les grandes icones de Novgorod qui, jusqu'alors, n'avaient guère tenté les collectionneurs. On les débarrassa des repeints qui les dénaturaient. Ce fut une révélation. Aussitôt, les riches marchands de Moscou se mirent à collectionner à l'envi les vieilles icones. Le plus heureux fut M. Ostrooukhov qui, rompant résolument avec les pratiques des collectionneurs d'autrefois, s'attacha exclusivement dans ses acquisitions non à l'intérêt de curiosité, mais à la valeur d'art (2). Les Musées suivirent le mouvement. Le Musée Alexandre III de Petrograd se classa d'emblée au premier rang, avant la galerie Tretiakov de Moscou, en achetant en bloc l'incomparable collection formée par Likhatchev. En dehors des deux capitales, il faut encore mentionner le Musée éparchial ou diocésain de Novgorod, la collection Khanenko à Kiev et celle de la princesse Tenichev à Smolénsk.

L'*exposition de peinture russe ancienne* qui s'ouvrit à Moscou en 1913, avec la participation de tous les collectionneurs, contribua puissamment à familiariser le grand public avec cet art méconnu. Son succès fut tel qu'un critique russe, redoutant l'exode des icones vers les Musées d'Europe et d'Amérique, crut devoir pousser un cri d'alarme et proposa d'adopter sans délai une législation calquée sur les règlements draconiens qui interdisent en Grèce et en Italie l'exportation des œuvres d'art. C'était sonner un peu trop tôt le tocsin, car cet engouement pour l'icone n'a pas encore gagné l'Europe occidentale. Mais qui sait si les peintres de Novgorod n'exciteront pas un jour la même admiration que les Préraphaélites italiens et si nos musées ne se disputeront pas à prix d'or des œuvres qu'ils ont trop longtemps dédaignées?

---

(1) Notamment la charmante église de l'Assomption construite par les frères Novikov près de la Barrière Pokrovski.

(2) Mouratov. *La Collection Ostrooukhov*. Moscou, 1914.

La mise à jour des fresques dissimulées sous un voile de chaux a radicalement transformé les conceptions courantes sur la peinture russe ancienne. Les premiers érudits qui, comme Rovinski, avaient essayé de débrouiller l'histoire des Ecoles russes de peinture ne s'étaient guère placés qu'au point de vue iconographique : ils ignoraient les œuvres de la belle époque. Les travaux récents de Kondakov et de Likhatchev, les recherches du professeur Aïnalov et de ses élèves sur les fresques novgorodiennes, les publications de Georgievski et de Mouratov ont fait apparaître l'icone sous un jour nouveau en révélant sa haute valeur artistique. Une science aussi jeune n'est pas infaillible. Néanmoins, à la lumière des découvertes et des travaux qu'ont vu éclore ces dix dernières années, il est déjà possible de discerner les caractères généraux et l'évolution de la peinture religieuse en Russie.

I

La peinture russe ancienne se présente essentiellement sous deux formes : la fresque et l'icone ou, en d'autres termes, la peinture murale et la peinture sur bois. La miniature, si importante dans l'art byzantin, n'a joué en Russie qu'un rôle très secondaire.

La peinture murale (stênopis) a pris un développement plus considérable et s'est perpétuée plus longtemps que dans aucun autre pays de civilisation médiévale parce qu'elle remplace à la fois la mosaïque des églises byzantines et le vitrail des églises d'Occident. La fastueuse mosaïque sur fond d'or — cette « peinture pour l'éternité » — n'apparaît à Sainte-Sophie de Kiev que pour disparaître presque aussitôt. La Russie renonce très vite à ce luxe impérial et se contente modestement de la fresque, plus éphémère, mais moins coûteuse. Quant au vitrail, il n'était même pas possible d'y songer dans un pays où les églises opposent au froid un bouclier de murs massifs, percés d'ouvertures étroites comme des meurtrières. Tandis qu'en France où l'architecture gothique évide les supports, la peinture murale, si florissante à l'époque romane, est évincée à partir du XIIIe siècle par la peinture sur verre, l'architecture russe continue à offrir à la fresque de vastes surfaces. Ajoutons que la fresque tient lieu également de la sculpture monumentale proscrite par l'église orthodoxe. Le programme iconographique qui, dans nos églises gothiques, est réparti entre les verrières et la sculpture des portails, reste en Russie l'apanage exclusif de la peinture.

Le développement de l'icone est très postérieur à celui de la fresque : il n'a commencé, à vrai dire, qu'avec la création de l'iconostase. Or, cette haute cloison décorée de plusieurs rangées d'images, qui semble faire partie intégrante des églises orthodoxes, n'apparaît guère qu'à la fin du XIVe siècle. A l'origine, le sanctuaire n'était séparé de la nef que par une clôture basse (chancel) ou par une triple arcade analogue aux jubés des églises catholiques. Mais, comme les icones se multipliaient et qu'on ne pouvait les accrocher aux murs et aux piliers peints, on s'avisa de les disposer sur cette clôture, d'abord sur une rangée, puis sur quatre ou cinq registres (iarousa) : de sorte que le chancel bas et l'arcade ajourée se muèrent peu à peu en un grand porte-icones en bois massif, qui finit par monter jusqu'à la voûte et

FRESQUE DE L'ÉGLISE DE BOLOTOVO A NOVGOROD (1363)
(d'après MATSOULEVITCH)

Coll. Ostrooukhov, Moscou.
ICONE DU PROPHÈTE ÉLIE (XIVe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov.
SAINT NICOLAS THAUMATURGE

Coll. Ostroukhov.

SAINT GEORGES

isoler complètement le prêtre des fidèles. Cette évolution de l'iconostase russe rappelle celle du retable allemand à volets qui, parti lui aussi de débuts très modestes, atteint à la fin du moyen âge des dimensions colossales.

La fresque et l'icone que les Russes englobent sous le nom collectif d'*ikonopis* sont inséparables, non seulement parce que ces deux modes de peinture ont été pratiqués par les mêmes artistes, mais parce qu'on y retrouve la même technique, la même iconographie, le même style (1).

1. Procédés techniques

La technique du peintre de fresques et celle du peintre d'icones sont si analogues que le même artiste pouvait passer aisément, sans apprentissage spécial, de l'une à l'autre. Ces procédés sont décrits dans les *podlinniki*, manuels ou formulaires dans le genre du *Guide de la peinture* que Didron découvrit en 1835 dans un couvent du Mont Athos : ils se sont conservés jusqu'à nos jours dans les ateliers monastiques.

La première opération consistait à enduire le support — mur de briques ou planchette en bois de tilleul — d'une préparation blanche appelée *levkas* (2) qui était de la poudre de plâtre ou d'albâtre dissoute dans la colle liquide. Pour donner à ce stuc plus d'adhérence, les fresquistes le consolidaient dans les parties cintrées par des clous à large tête. Sur cette préparation soigneusement polie, les contours des figures sont tracés au pinceau, à l'ocre rouge. Il va sans dire que les peintures *al fresco* sont exécutées sur l'enduit encore humide dans lequel elles s'imprègnent.

Tandis que les civilisations occidentales ont adopté à partir du XVe siècle le procédé de la peinture à l'huile, l'art russe ancien n'a connu que la peinture à la détrempe (a tempera) avec des couleurs broyées au jaune d'œuf et délayées dans du kvass. Le peintre d'icones se sert de ses ongles en guise de palette. Ses couleurs préférées sont l'ocre (vokhra), le rouge cinabre (kinovar), le vert (prazelen), rehaussés parfois par des applications d'or en feuilles. Contrairement à l'opinion courante qui veut que toutes les icones soient tristes et sombres, les œuvres de la belle époque séduisent par un coloris clair et joyeux, caractérisé par de vives oppositions de couleurs franches, juxtaposées plutôt que fondues.

L'icone, une fois terminée, est couverte d'un vernis à base d'huile d'olive (*olifa*) qui donne aux couleurs de l'éclat et de la solidité, mais qui a l'inconvénient de noircir assez vite et de nécessiter des nettoyages périodiques : c'est ce qui a donné naissance à la légende de la tristesse des icones russes.

A partir de la fin du XVIIe siècle, le clergé prit la fâcheuse habitude de cuirasser les icones de revêtements en métal précieux (riza) imitant les plis des vêtements et ne laissant voir que les visages et les mains. Les têtes sont nimbées d'auréoles émaillées qui s'incurvent en forme de croissant de lune (vêntchik). Le fond est garni de métal guilloché (basma). Un cadre en métal rehaussé de gemmes

(1) L'ouvrage capital sur l'icone est celui de Likhatchev : *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*. Pet., 1906. — On consultera également avec profit les chapitres rédigés par Mouratov dans l'*Histoire de l'art russe* de Grabar.

(2) Du grec *leukos*, blanc.

(oklad) et un écrin (kiot) semblable à une petite chapelle complètent la toilette de l'icone. Ces revêtements et ces encadrements finissent par prendre une telle importance que le travail de l'orfèvre et de l'émailleur relègue celui du peintre au second plan.

Il semble bien que le procédé de division du travail, actuellement en usage dans les ateliers de fabrication d'icones, ne remonte également qu'au XVIIe siècle. Le dessinateur (znamenchtchik) commence par tracer les contours, puis vient le figuriste qui modèle les visages (liki) ; un autre spécialiste peint les draperies et les accessoires (dolitchnoe), un quatrième se réserve les fonds de paysage et les architectures (palaty). Mais rien ne nous autorise à penser que ce procédé industriel était employé à la belle époque. Au reste, ce reproche atteindrait également nos retables du moyen âge qui sont aussi des œuvres collectives.

2. Iconographie

Les manuels ou *podlinniki* n'offraient pas seulement aux peintres des recettes techniques, mais encore des règles et des modèles de composition. Les artistes y trouvaient des *perevodi*, patrons ou calques de figures traditionnelles qu'ils n'avaient plus qu'à reporter sur la pierre ou le bois.

L'ordonnance des fresques dans les églises russes est soumise, comme l'iconographie et la typologie, à des règles strictes qui n'ont guère varié du XIe au XVIIIe siècle ; elle se conforme au schéma byzantin élaboré après la crise iconoclaste. Au sommet de la coupole qui figure le ciel, le Christ Pantocrator (Vsederjitel) « embrassant le monde de ses regards » plane au-dessus des douze Apôtres. Aux pendentifs, les quatre Evangélistes qui annoncent la parole divine aux quatre extrémités du monde, servent de traits d'union entre le ciel et la terre. La décoration de l'abside où le prêtre célèbre le saint sacrifice, est consacrée comme de juste au symbole eucharistique : au-dessous de la Vierge orante, image de l'Eglise, la Communion des Apôtres occupe la courbe de l'hémicycle. Les douze grandes fêtes décorent les parois latérales de la nef. Enfin, sur le mur occidental, en face de l'autel, se développe la scène du Jugement dernier dont le thème central est la *Déisous* (du grec deisis, prière) : le Christ trônant entre la Vierge et saint Jean-Baptiste qui intercèdent pour l'humanité.

Lorsqu'à la fin du XIVe siècle, l'iconostase se dressa jusqu'à la voûte, les fresques des absides se trouvèrent complètement masquées. Pour y remédier, on reporta la majeure partie de la décoration murale sur l'iconostase qui n'est, en réalité, que le déroulement des rubans de fresques de la coupole de l'abside, et de la nef. Les images sont généralement superposées sur cinq rangées. La rangée du bas est réservée aux icones patronales. Au-dessus de la *porte sainte* (tsarkia vrata) sur laquelle émigrent les quatre Evangélistes des pendentifs et l'Annonciation de l'arc triomphal, apparaît le thème grandiose de la Deisis : vers le Christ de majesté trônant entre la Vierge et le Prodrome (1) s'avance une théorie solennelle d'archanges, d'apôtres, de saints, qui viennent lui rendre hommage et joindre

(1) Le *Prodrome* désigne dans la terminologie byzantine le *Précurseur*, saint Jean-Baptiste que les Russes appellent *Predtetcha*. Il est souvent représenté avec des ailes.

Coll. Ostroukhov.

L'INTERCESSION DE LA SAINTE VIERGE (XIVe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov.

L'ENTRÉE DU SAUVEUR A JÉRUSALEM (XVe SIÈCLE)

leurs prières à celles des intercesseurs (Tchin). Cette composition est si importante que le nom de grande Deisis (Deisous bolchoï) désigne généralement dans la langue des chroniqueurs tout l'iconostase. Les rangées supérieures sont de dimensions beaucoup plus réduites : le troisième registre est réservé aux douze grandes fêtes, le quatrième aux prophètes qui s'inclinent avec leurs phylactères devant la Vierge de l'Incarnation (Znamenie) et le cinquième aux patriarches qui font cortège à Dieu Sabaoth. Cet ensemble monumental, où se résume tout l'enseignement de l'Eglise, rivalise avec les portails historiés de nos cathédrales gothiques.

Malgré la fixité de ce programme, l'iconographie russe est moins uniforme et moins immuable qu'on ne le croit. Il ne faut pas s'exagérer l'influence des *podlinniki*. En fait, il est très rare de rencontrer deux icones anciennes absolument identiques. D'un siècle à l'autre, l'iconographie évolue. Le cycle de la Vierge prend, à partir du XIVe siècle, une place de plus en plus grande : on voit se multiplier dans les églises russes les illustrations des vingt-quatre strophes de l'hymne akathiste (1), ce qui est assez piquant, si l'on songe que le patriarche Photius aurait composé cet hymne pour invoquer la protection de la Vierge contre les barbares russes qui, au IXe siècle, menaçaient Constantinople. Un peu plus tard, sous Ivan le Terrible, c'est le cycle apocalyptique ou eschatologique de la seconde venue du Christ qui passe au premier plan. Au XVIIIe siècle, l'influence du catholicisme polonais se marque par l'introduction de thèmes nouveaux comme le Couronnement de la Vierge. En somme, l'iconographie russo-byzantine n'est pas plus figée que l'iconographie catholique.

3. Style

Pour être juste envers la peinture d'icones, il ne faut pas la mesurer à la même aune ou, comme disent les Russes, à la même archine que la peinture occidentale. Ce sont deux arts antithétiques qui diffèrent non seulement par la technique et l'iconographie, mais par la conception même de la peinture. A partir du XVe siècle, tout l'effort des peintres d'Occident tend à évoquer le relief des objets par le modelé des ombres et des lumières, à suggérer la profondeur par des artifices de perspective, à espacer les plans, à faire fuir les lointains, bref à remplacer la *décoration des surfaces* par la *représentation de l'espace*. Le peintre d'icones reste étranger et indifférent à ces problèmes ; il ne cherche pas à copier la nature ; il ne se préoccupe ni de l'anatomie, ni de la perspective ; il n'a aucune idée des volumes et des plans. Ses figures coloriées de teintes plates sont des silhouettes sans épaisseur, ses paysages schématiques sont des décors sans profondeur. Il reste calligraphe et enlumineur.

A ce point de vue, la peinture d'icones est beaucoup plus près des peintures de vases grecs et de l'estampe japonaise que de la peinture occidentale. C'est de part et d'autre le même art de détacher les silhouettes, le même allongement des proportions, la même absence de relief, les mêmes types généraux, les mêmes paysages résumés. Ces ressemblances n'ont rien de surprenant si l'on songe que, par l'intermédiaire de l'art gréco-bouddhique de l'Inde et de la Chine, le Japon a pu puiser comme l'art byzantino-russe à la source commune de l'art hellénique.

(1) Office de la Vierge qui se récite « debout ».

L'avantage de ces arts abstraits, c'est qu'ils se haussent presque sans effort jusqu'au style. Il y a pour les peintres d'Occident une difficulté presque insurmontable à concilier l'observation réaliste de la nature avec les exigences du style. Renonçant à copier la nature et à représenter les corps dans l'espace et limité par ailleurs dans l'invention et le choix des sujets iconographiques, le peintre russe peut, au contraire, concentrer tous ses efforts sur le style. Il opère sur des éléments traditionnels, déjà stylisés : il ne lui reste plus qu'à les combiner pour en faire une œuvre de beauté. C'est par là que son art, si rudimentaire et si enfantin à certains égards, est néanmoins du grand art. La composition simple et comme dépouillée, sans surcharges ni hors d'œuvre inutiles, l'idéalisme des expressions que n'altère aucun trait individuel, l'eurythmie des lignes que ne dérange aucun mouvement, l'accord délicat des figures et du paysage, le coloris clair et tendre donnent aux chefs-d'œuvre de l'école de Novgorod un charme rare et exquis.

II

Ces caractères sont ceux de la belle époque. Mais, comme tout organisme vivant, la peinture russe a évolué. Suivons-la maintenant dans le temps, à travers les phases successives de son évolution.

Du XIe au XVIIIe siècle, on peut distinguer trois périodes bien nettes : la période kiévienne ou prémongole, la période novgorodienne et la période moscovite.

1. Période Kiévienne (XIe-XIIIe siècle)

L'art de la période qu'on appelle kiévienne, du nom de la première capitale de la Russie, et qui se prolonge depuis le baptême de Vladimir jusqu'à l'invasion des Mongols, n'est pas exclusivement confiné dans la région du Dnêpr : il a essaimé vers la Volga et la Baltique, à Vladimir et à Novgorod.

Les mosaïques et les fresques de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev (1040) sont le plus ancien monument de la peinture en Russie. Malheureusement, elles ont été si grossièrement restaurées en 1848 qu'elles ne présentent plus guère qu'un intérêt iconographique. Les mosaïques, dont l'importance n'est pas comparable aux grands ensembles à peu près contemporains de Venise et de Palerme, sont traitées dans le style des églises byzantines du XIe siècle : Saint-Luc en Phocide et Daphni en Attique. Elles sont disposées suivant le même schéma. Dans la coupole, plane le Christ Pantocrator escorté de quatre archanges. Dans l'abside, au dessous de la figure colossale de la Vierge orante qui personnifie l'Eglise, le Christ, représenté deux fois de chaque côté de la sainte table, donne la communion sous les espèces du pain et du vin à deux théories d'apôtres qui s'avancent processionnellement. Sur les piliers de l'arc triomphal que les théologiens comparent à la porte close de la vision d'Ezéchiel, symbole de la virginité de Marie, se dressent l'ange et la Vierge de l'Annonciation.

L'empreinte byzantine est encore plus nette dans les curieuses fresques qui décorent l'escalier conduisant aux galeries supérieures. Elles n'ont aucun rapport avec la vie des grands princes de Kiev : elles représentent, comme l'a prouvé

Kondakov, des scènes de l'hippodrome de Byzance où combattaient dans les « jeux gothiques » des gladiateurs et des belluaires affublés de têtes d'ours. On a essayé d'expliquer la présence de ces sujets profanes, assez déplacés dans une église, par le fait que l'escalier des tribunes conduisait aux appartements du prince. Sainte-Sophie de Kiev était, en effet, une église « palatine » comme le dôme d'Aix-la-Chapelle. Mais nous savons qu'à Constantinople, sous les empereurs iconoclastes, il était d'usage de décorer les églises de scènes toutes pareilles : courses de chevaux, chasses et jeux de l'hippodrome. Les peintres grecs de Kiev n'ont fait que reproduire ces modèles.

En dehors de la décoration de Sainte-Sophie, Kiev n'a conservé de cette époque que les fresques du monastère de Saint-Cyrille, maladroitement restaurées en 1881 sous la direction de Prakhov : elles sont traitées dans un style hiératique, plus monumental que pittoresque.

La seule fresque du XIIe siècle conservée à Vladimir est un fragment de Jugement dernier à l'église Saint-Dmitri.

La région novgorodienne nous offre des monuments plus nombreux et plus intéressants. Il est vrai que les fresques de Sainte-Sophie de Novgorod ont été presque entièrement repeintes à l'huile en 1835 ; mais le seul morceau à peu près intact, qui représente l'empereur Constantin et sainte Hélène, donne une haute idée de la décoration primitive. La petite église de Staraïa Ladoga a conservé un curieux cycle de fresques au milieu desquelles se détache la pittoresque silhouette de saint Georges à cheval tuant le dragon : les inscriptions en langue slavonne prouvent qu'elles ont été exécutées par des maîtres russes. Enfin, les fresques de l'église du Sauveur de Nereditsi, à trois verstes de Novgorod, sont le monument le plus populaire de toute la peinture russe prémongole. Ces peintures de 1199, menacées d'une ruine complète par la construction d'une ligne de chemin de fer qui doit passer au pied de l'église, forment un ensemble iconographique assez complet où se retrouvent tous les éléments traditionnels : l'Ascension du Pantocrator dans la coupole, la Vierge orante et la Communion des Apôtres dans l'abside et sur le mur occidental le Jugement dernier. On y voit même une timide tentative de portrait votif (1) : le fondateur de l'église, le prince Iaroslav Vladimirovitch, nous apparaît coiffé d'un bonnet fourré, vêtu d'un manteau sans manches agrafé sur l'épaule, tenant dans la paume dextre le modèle de l'église qu'il présente au Sauveur assis sur un trône. Quel que soit l'intérêt iconographique de cette décoration, il ne faut pas en exagérer la valeur artistique. Les fresques de Nereditsi sont très loin d'égaler le magnifique ensemble pictural de l'église romane de Saint-Savin-en-Poitou. La couleur est neutre et sourde ; le dessin est sans accent. C'est de l'art byzantin pour église de village, avec une nuance très marquée de provincialisme.

Nous n'avons jusqu'à présent mentionné que des fresques. C'est que l'icone ne joue presque aucun rôle dans cette première période de l'art russe : il y a très peu d'icones qu'on puisse dater avec certitude du XIIe et même du XIIIe siècle.

(1) Sur le portrait dans l'art byzantin, cf. un intéressant article de M. G. Millet dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1911.

En somme, la peinture prémongole n'est qu'un reflet de l'art byzantin de l'époque des Macédoniens et des Commènes. Elle ne présente aucune particularité nationale, à moins qu'on ne lui fasse honneur de cette originalité purement négative d'avoir substitué pour des raisons d'économie la fresque à la mosaïque. L'histoire de la peinture russe ne commence, en réalité, qu'au XIVe siècle à Novgorod.

2. Période Novgorodienne (XIVe et XVe siècles)

Grâce à sa situation géographique, Novgorod eut la chance d'échapper aux ravages de l'invasion mongole qui ruina de fond en comble Kiev et Vladimir. Elle connut au XIVe et au XVe siècles une ère de grande prospérité. Le voyageur Gilbert de Lannoy qui la visita vers 1413, parle de « la grant Noegarde » comme d'une « merveilleusement grant ville ». Pendant les deux siècles que dura le joug mongol, ce fut l'unique foyer de l'art russe.

L'invasion tatare aurait pu rompre le lien entre Novgorod et Byzance. Il n'en fut rien. La route « du pays des Varègues au pays des Grecs » ne fut pas coupée. Novgorod continua à puiser à la source de l'art byzantin qui, après la conquête latine, ressuscitait une dernière fois sous la dynastie des Paléologues. Les mosaïques de Kahrié-Djami, les fresques des églises de Mistra et des couvents de l'Athos, et en pays jougo-slave les fresques serbes (1) attestent le prodigieux renouvellement de cet art qui se libère de ses traditions hiératiques par un réalisme pittoresque et familier, un coloris gai et lumineux, d'une audace impressionniste.

Ces caractères se retrouvent dans les peintures novgorodiennes du XIVe siècle. Les fresques de l'Assomption de Bolotovo (1363) (2), de Saint-Théodore Stratélate (vers 1370), de l'église du Sauveur de Kovalevo (1380) et de l'église de la Nativité du Cimetière de Novgorod (vers 1390) ont une valeur artistique bien supérieure aux fresques de Nereditsi. Il est difficile de dire si elles ont été peintes par des Byzantins ou par leurs élèves russes. Celles de l'église de la Transfiguration (1378) sont formellement attribuées par les chroniqueurs à Théophane le Grec.

C'est de cette époque que datent les véritables débuts de l'icone russe. On y retrouve le même style monumental que dans la peinture murale : ce qui s'explique par la création de l'iconostase. Groupées dans un grand ensemble décoratif sur plusieurs rangs de hauteur, les icones devaient nécessairement, pour être « lisibles », viser à la clarté de la composition, à la largeur du dessin, à l'intensité du coloris.

Ces qualités sont très sensibles dans les belles icones de la Collection Ostrooukhov. Une des plus anciennes est l'icone du *prophète Elie* dont le masque d'ascète aux joues creuses se détache sur un fond d'un rouge éclatant. Le XVe siècle est la période d'apogée de cet art. Jamais les peintres russes n'ont eu un sens plus exquis de la beauté des proportions, de l'eurythmie des lignes; jamais leurs compositions n'ont été mieux balancées, leurs couleurs plus claires et plus chantantes. L'*Entrée du Sauveur à Jérusalem* est un excellent exemple de ce don

(1) Schmitt. *Kahrié-Djami. Public. de l'Institut archéologique russe de Constantinople.* Sofia. 1906. — G. Millet. *Les monuments byzantins de Mistra.* Paris, 1910. — Pokrychkine. *L'architecture religieuse orthodoxe dans le royaume de Serbie.* Pet., 1906.

(2) Matsoulevitch. *L'église de l'Assomption à Bolotovo.* Pet., 1912.

éminent des peintres d'icones qu'on peut appeler le sens du rythme. Les lignes des figures et du paysage se donnent la réplique comme les voix dans un chœur. A l'inclinaison du Christ assis sur son ânesse qui chemine tête baissée sur la route jonchée de palmes correspond la déclivité du Mont des Oliviers qui dévale vers les murs de Jérusalem. Aux deux groupes de personnages qui suivent l'Homme Dieu et s'avancent à sa rencontre répond l'exacte symétrie de la montagne et de la cité. Ainsi le paysage semble participer à la solennité de la scène évangélique ; il ne se borne pas à l'encadrer ; il la renforce et la souligne. Avec des moyens d'une extrême simplicité, cet art gracieux se hausse tout naturellement, s'il s'agit d'évoquer le drame de la Passion, jusqu'à l'émotion et au pathétique. Dans la *Descente de croix*, l'artiste imagine une harmonie de lignes tombantes et affaissées, comme les branches d'un saule pleureur ; des grappes de corps se penchent autour du cadavre ployé du Christ : la ligne rigide du bras horizontal de la croix et la symétrie des deux tours du fond rétablissent l'équilibre de la composition. Dans la *Mise au tombeau* qui est probablement de la même main, la sainte femme en pleurs qui, debout, lève les bras au ciel, fait un saisissant contraste avec la Vierge qui se baisse pour appuyer sa joue une dernière fois sur la figure livide, aux yeux clos, de son fils enveloppé de bandelettes. L'émotion naît moins de l'expression des visages qui ont un caractère général et abstrait que du groupement des silhouettes, de l'éloquence des lignes.

Du milieu de cette production anonyme, émergent deux grands artistes qui incarnent le génie novgorodien : André Roublev (1) et maître Denis, personnalités malheureusement mal définies dont la vie et l'œuvre restent obnubilées de mystère. Nous avons conservé de l'un une icone, de l'autre un ensemble de fresques : tout le reste a disparu.

André Roublev, qu'on a surnommé le Fra Angelico russe, est le plus grand nom de la peinture d'icones. Sa renommée était si grande qu'au XVIe siècle, le Concile du Stoglav ou des Cent Articles, inquiet des nouveautés qui s'introduisaient dans l'art, prescrit à la corporation des peintres d'icones de le prendre pour modèle. Néanmoins, les circonstances de sa vie restent obscures. On suppose qu'il naquit vers 1370, qu'il était originaire de Pskov, qu'il fut moine au couvent Andronov, à Moscou, où il travailla sous la direction du maître le plus célèbre de l'époque, Théophane le Grec, et qu'il mourut en 1430. Ses fresques de la cathédrale de l'Assomption, à Vladimir, ont été victimes du vandalisme inconscient des restaurateurs. Nous ne pouvons plus juger de son talent que par la célèbre *icone de la Trinité* à la laure de la Trinité Saint-Serge, près de Moscou. Cette icone, plusieurs fois repeinte, a été nettoyée avec soin en 1904 ; mais les moines ont jugé bon, après l'opération, de remettre en place la « riza », de sorte qu'elle est redevenue presque invisible. Conformément aux traditions de l'iconographie byzantine, la Trinité est représentée, non pas comme en Occident, sous les espèces de Dieu le Père et du Christ survolés par la colombe du Saint-Esprit, mais sous la triple hypostase des anges assis à la table d'Abraham. Ce motif de la

(1) Prononcez Roubliof.

« *Philoxénie d'Abraham* », très fréquent dans l'art byzantin, (1) remonte à l'art chrétien primitif des Catacombes. Les trois messagers, tenant un long sceptre de leurs doigts effilés, assis autour d'une table basse, inclinent gracieusement leur tête pensive auréolée d'un nimbe. Ils se ressemblent comme des frères : car ils symbolisent une âme unique sous une triple incarnation. Leurs yeux en amande ont une expression mystérieuse ; leurs grandes ailes repliées leur donnent l'apparence d'oiseaux posés un instant sur la terre et prêts à reprendre leur essor. Tout décèle que les mystiques visiteurs ne sont pas des créatures de chair, mais des êtres supraterrestres, spiritualisés. Le paysage est accordé à l'unisson : le chêne de Mamré au feuillage stylisé, le rocher en surplomb s'inclinent du même rythme que les anges. Aucune note discordante ne trouble cette harmonie. Ce chef-d'œuvre de l'art russe supporte sans faiblir la comparaison avec les peintures les plus délicates de l'Ecole siennoise. Roublev se montre ici l'égal du grand Duccio qui, plus d'un siècle auparavant, peignait dans le même style byzantin la Madonna Ruccellai de Florence, enlevée dans les airs par trois couples d'anges et la célèbre « Maestà », du dôme de Sienne, trônant au milieu de sa cour céleste.

Les fresques de l'église du monastère de Théraponte, exécutées en l'an 1500, comme en fait foi une inscription, par maître Denis (Dionisii) et ses deux fils, sont le dernier chef-d'œuvre de l'Ecole novgorodienne et peut-être le monument le plus remarquable de la peinture russe ancienne. Miraculeusement préservées dans ce couvent perdu sur les bords du Lac Blanc, à l'extrémité est du gouvernement de Novgorod, elles ont été publiées en 1911 par Georgievski (2). Comme l'église est consacrée à la *Nativité de la Vierge*, toute la décoration, sauf la coupole centrale réservée au Christ, se réfère à la glorification de la Vierge qui est d'ailleurs la patronne de la plupart des églises byzantines de cette époque, depuis Kahrié-Djami et la Peribleptos de Mistra jusqu'à Vatopedi du Mont Athos et Stoudénitsa en Serbie. Dans la conque de l'abside, elle trône au milieu des archanges et des prophètes entre un saint Jean-Baptiste ailé et saint Nicolas thaumaturge. Sur les colonnes, se développe l'illustration des versets de l'Hymne acathiste ; sur les parois, sont représentés les Conciles œcuméniques qui ont proclamé le dogme de l'Incarnation ; enfin, elle reparaît une dernière fois sur le mur occidental dans la Déisis du Jugement dernier où elle intercède pour le genre humain.

Les figures, aux proportions très allongées, ont une raideur hiératique ; elles manquent de mouvement et d'expression. Mais elles rachètent ces insuffisances par le charme d'un coloris impressionniste où dominent les tons clairs : bleu turquoise, rose tendre, lilas et où toutes les teintes, habilement dégradées, se nuancent de reflets colorés d'une extrême délicatesse. Ce coloris frais et lumineux contraste autant avec les camaïeux presque monochromes de Nereditsi qu'avec les enluminures criardes d'Iaroslavl.

D'où vient cet art exquis qui fleurit à Novgorod au XIVe et au XVe siècle ? Deux thèses sont en présence. Certains savants rattachent étroitement l'art novgorodien à l'art byzantin et prétendent que tous les éléments nouveaux d'iconographie

(1) Mosaïques de Sainte-Marie Majeure, de Saint-Vital de Ravenne.

(2) Georgievski. *Les fresques du monastère de Théraponte*. Pet., 1911.

Coll. Ostrooukhov.

SAINT SIMÉON (XVe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov.

MADONE (OUMILENIE)

Coll. Ostrooukhov.

SAINTE PRASCOVIE (XVIe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov.

SAINT NIKITA (XVIe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov

LES SAINTS FLORUS (FROL) ET LAUR (LAVRE)
École de maître DENIS (XVIe siècle)

et de style qui apparaissent dans les icones de Roublev et les fresques de Denis se trouvent déjà préformés dans les monuments de la troisième Renaissance byzantine, notamment dans les mosaïques de Kahrié-Djami et les fresques de Mistra. « Byzance, écrit M. Millet, a formé la Russie tour à tour aux sévérités de l'ancien style et à la grâce du nouveau ». Au contraire, d'après Kondakov et Likhatchev, le renouvellement de la peinture d'icones ne peut s'expliquer que par des influences italiennes.

Il est certain qu'il y a eu pendant tout le moyen âge pénétration réciproque du monde byzantin et de l'Italie. Si l'art de Cimabue et de Duccio est à demi byzantin, celui de Roublev et de Denis est à moitié italien. Comment cette pénétration a pu s'effectuer, il est facile de le comprendre. Les pays jougo-slaves de la rive orientale de l'Adriatique, la Dalmatie et la Serbie dont les églises du XIVe siècle portent la marque évidente de l'influence italienne, ont pu servir d'intermédiaires. Les croisades avaient semé les Latins dans tout l'Orient méditerranéen ; la quatrième, déviée par l'astuce vénitienne, détrôna, en 1204, les basileis de Constantinople et les remplaça, sur les trônes d'Athènes et de Morée, par des barons francs. Les Vénitiens obtinrent comme part de butin la Crète et les Cyclades. Les Gênois s'établirent vers 1266 à Caffa, l'antique Theodosia, sur la côte de Crimée. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que l'art italien ait pu s'infiltrer dans l'art byzantin et indirectement dans l'art russe.

La démonstration de Kondakov et de Likhatchev s'appuie surtout sur l'iconographie de la Vierge (1). Pendant longtemps, l'icone russe n'avait connu que les types byzantins : la Vierge *Hodigitria* (conductrice) portant l'enfant sur le bras gauche et faisant de la main droite le geste de bénédiction, la *Znamenie* ou *Grande Panagia* portant sur la poitrine le médaillon de Jésus, symbole de l'Incarnation, la *Vierge orante*, symbole de l'Eglise chrétienne, la *Vierge de la Déisis*, symbole de l'Intercession. Or, à partir du XIVe siècle, la peinture novgorodienne s'enrichit de types nouveaux, inconnus à Byzance ; la Vierge allaitant (*Mlekopitatelnitsa*) qui n'est autre que la Madonna del Latte des maîtres siennois, la Vierge de tendresse (*Oumilenie*), la Vierge de douleur (*Strastnaïa*). La Madone regarde son fils avec cette expression, à la fois triste et tendre, qui fait le charme subtil des Vierges siennoises ; de douloureux pressentiments assombrissent son front ; ses bras se referment jalousement sur l'enfant divin comme sur un cher trésor menacé ; il semble que ses grands yeux en amande voient déjà la croix et les instruments de la Passion. Pour la consoler, l'enfant, d'un geste câlin, appuie sa joue contre la sienne, lui caresse le menton ou se jette à son cou. Ainsi, au type hiératique de la « Théotokos » byzantine qui n'est que le symbole pictural d'idées théologiques, se substitue une conception plus humaine, plus pathétique. On pourrait suivre la même transformation dans l'iconographie du Christ où le Pantocrator tend à s'effacer devant le Christ de douleur.

Les conclusions de ces recherches iconographiques sont confirmées par l'analyse du style : les proportions allongées des figures, conformes au canon de

(1) Kondakov. *Iconographie de la Vierge*. Pet., 1911. — Likhatchev. *Importance historique de la peinture d'icones italo-grecque*. Pet., 1911.

Lorenzo Veneziano, les fonds de paysage avec leurs rochers à gradins et leurs arbres stylisés, le raffinement du coloris. Il semble donc bien que l'art novgorodien, tout en procédant essentiellement de l'art byzantin, ait été rafraîchi et rajeuni par un souffle venu d'Italie.

3. Période Moscovite (XVIe et XVIIe siècles)

Novgorod qui avait échappé aux Khans tatares ne put résister aux tsars moscovites. Pour mater la turbulente république qui refusait de lui rendre hommage, Ivan le Grand avait déjà impitoyablement déporté ou massacré ses habitants; en 1570, Ivan le Terrible lui asséna le coup de grâce. Dès lors, Moscou, héritière de Byzance, régna sans rivale dans le monde slave.

Entre l'Ecole de Novgorod et l'Ecole de Moscou, les anciens historiens de la peinture d'icones intercalaient une Ecole intermédiaire qu'ils avaient baptisée *Ecole Stroganov* en se fondant sur l'existence d'un groupes d'icones d'une exécution très soignée peintes entre 1580 et 1620 pour de riches amateurs de la famille des Stroganov. Cette classification est aujourd'hui abandonnée. Malgré certaines particularités de style, il ne saurait être question d'une Ecole à part : car les Stroganov établis à Oustioug et à Solvytchegodsk, sur la Dvina septentrionale, étaient originaires de Novgorod et les peintres qui travaillent pour eux, les Savine, Procope Tchirine, sont également à la solde des tsars de Moscou. Après le temps des troubles, dès le début du XVIIe siècle, la prétendue Ecole Stroganov, issue de l'Ecole de Novgorod, se confond avec l'Ecole de Moscou.

La période moscovite qui marque l'apogée de l'architecture russe est pour la peinture une période de décadence. L'icone perd toutes les qualités qui faisaient son charme : la simplicité et la largeur de la composition, l'eurythmie des lignes, la fraîcheur du coloris. Les panneaux se cloisonnent en une multitude de petits compartiments (kleima) encombrés de minuscules personnages; la couleur où prédomine un ton jaune brun devient sourde et terreuse. A la place de l'art idéaliste de Novgorod, apparaît un art nouveau à tendances nationales et populaires qui aurait peut-être produit des œuvres intéressantes si la peinture moscovite avait pu, comme notre art français de la fin du moyen âge, se renouveler par un réalisme vigoureux. Mais le réalisme qui n'est pas vivifié par l'étude de la nature trébuche dans la vulgarité. Le pittoresque ne rachète pas l'absence de style. La peinture moscovite tend à se ravaler au niveau d'une industrie; elle ne donne plus la sensation d'un grand art.

Le principal ferment de décomposition de l'art novgorodien est la pénétration graduelle, mais irrésistible, des influences occidentales ou franques (friaz) par l'intermédiaire de la Pologne catholique et de la « sloboda » allemande de Moscou. Les livres illustrés (kounchty) (1), importés d'Allemagne et de Hollande et reproduits dans les typographies monastiques de Kiev et de Moscou, remplacent les poncis byzantins (perevodi). C'est en vain que l'Eglise orthodoxe s'efforce d'opposer une digue à cette marée montante. Le pope Avakoum fulmine contre les

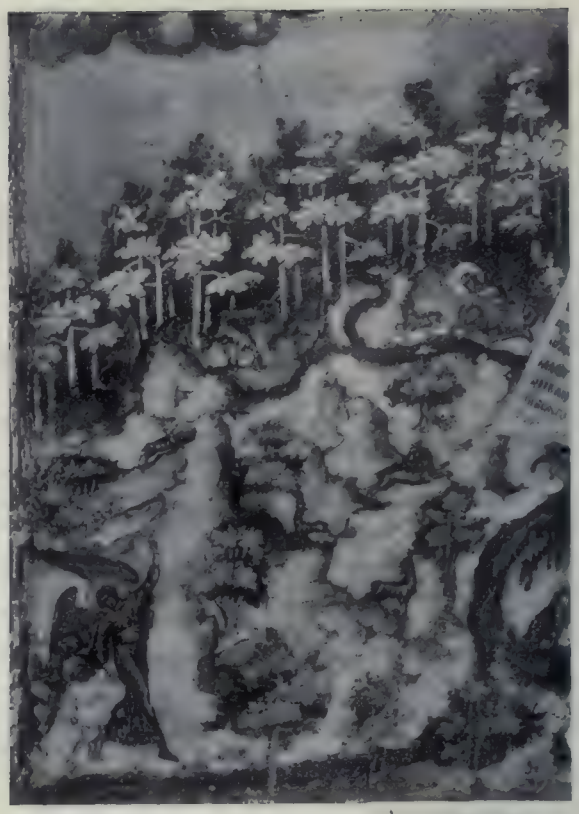
(1) Corruption du mot allemand *Kunst*.

Coll. Ostroukhov

SAINT FLORUS ET SAINT LAUR
(Détail)

Ph. Borchtchevski.

MUSÉE DE ROSTOV — DÉTAIL DE DÉCORATION DE LA PORTE SAINTE D'UN ICONOSTASE (XVIIe SIÈCLE)



Coll. Ostrooukhov.

SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT
Détail du paysage
ICONE STROGANOV (XVIIe SIÈCLE)

Ph. Borchtchevski.

IAROSLAVL — FRESQUE DE LA VOUTE DE L'ABSIDE DANS L'ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE (XVIIe SIÈCLE)

Coll. Ostrooukhov.

SAINT NIKITA, MARTYR
ICONE STROGANOV (XVIIe SIÈCLE)

novateurs. « Ils peignent Notre Sauveur, s'écrie-t-il, avec un visage gonflé, des lèvres rouges, des cheveux bouclés, des muscles épais, des hanches larges; bref, leur Sauveur est si gras et si pourvu de hanches qu'il ne lui manque plus qu'un sabre au côté pour ressembler à un véritable Allemand ». En 1674, le patriarche Joachim renouvelle l'interdiction de vendre « les images imprimées par les Allemands hérétiques à la ressemblance et dans le costume des gens de leur pays ». Mais cette prohibition n'eut pas plus d'efficacité que celle de construire des églises en forme de pyramide; l'Eglise était aussi impuissante à arrêter l'évolution de la peinture que celle de l'architecture. Le goût personnel du tsar Alexis Mikhaïlovitch fit pencher définitivement la balance en faveur du nouveau style (friajskoe dêlo). A partir de 1643, un peintre à la mode d'Occident (jivopisnago dêla master) est attaché à l'Oroujeinaïa Palata, sorte d'Académie des Beaux-Arts (1). Des maîtres étrangers : Jan Detterson, Stanislas Loputski, Daniel Wuchters, introduisent en Russie l'art du portrait (persounoe dêlo). C'en est fait du privilège séculaire de la peinture d'icones.

Ces tendances nouvelles apparaissent nettement chez Simon Ouchakov (1626-86), le célèbre « isographe » du tsar et le plus grand nom de la peinture russe ancienne après Roublev. Ses œuvres les plus connues sont l'icone de la Vierge de Vladimir (1652), l'icone de l'Annonciation (1659) à l'église de la Vierge de Géorgie, entourée d'une bordure de douze « kleima » illustrant l'Akathiste de la Vierge et le Christ Pantocrator à la laure de la Trinité Saint-Serge (1685) : elles nous paraissent aujourd'hui aussi surfaites que sa curieuse gravure à l'eau-forte des *Sept péchés capitaux* (1673) qui dérive manifestement d'un modèle étranger. Les contemporains pouvaient y admirer à juste titre une science du dessin et une correction anatomique que l'art russe ne connaissait pas encore; mais nous n'y voyons aucune originalité créatrice. C'est un art hybride, intermédiaire entre la peinture d'icones qui se mourait et la peinture moderne encore dans les limbes.

Au milieu de cette décadence, la fresque a encore un sursaut de vie. Ce n'est pas à Moscou, mais dans les villes provinciales de la haute Volga : Iaroslavl, Rostov, Kostroma, qui connurent dans la seconde moitié du XVIIe siècle une intense activité artistique, qu'on peut le mieux étudier la dernière phase de ce style.

La quantité de fresques, exécutées en quelques années, de 1670 à 1695 environ, dans ces villes de la « Povoljié » tient du prodige. Les vastes églises construites aux frais des riches marchands d'Iaroslavl, notamment l'église du prophète Elie (1680) (2) et Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo (1694), les églises fortifiées qui forment un anneau mystique autour du Kreml épiscopal de Rostov, l'immense cathédrale monastique de Romanov-Borisoglêbsk (1694) sont littéralement tapissées de fresques qui couvrent les cintres des coupoles et des voûtes, ruissellent sur les murs et les colonnes, débordent jusque dans les galeries extérieures. Il n'y a rien de comparable dans tout l'Occident catholique, même en Italie, à ces églises entièrement enluminées à l'instar des couvents du Mont Athos.

(1) A. Ouspenski. *Lexique des peintres d'icones travaillant à la Cour des tsars de Moscou au XVIIe siècle.* Moscou, 1910-13.

(2) Perboukhine. *L'église du prophète Elie à Iaroslavl*, 1915.

La qualité ne vaut pas la quantité. Ce travail collectif et hâtif exécuté par des équipes d'artisans groupés en artels sous la direction d'un chef de chantier (Gouri Nikitine, Sila Savine) est forcément inégal et grossier. Aussi la valeur artistique des fresques d'Iaroslavl est-elle bien inférieure à celle des fresques novgorodiennes de Bolotovo ou de Théraponte. La décoration trop morcelée n'a plus le caractère monumental qui sied à la peinture murale : au lieu de se répartir sur deux ou trois zones comme à la belle époque, les compositions menues, séparées par un simple liseré à l'ocre rouge, se pressent sur sept ou huit rangs de hauteur. Le coloris brutal et criard ajoute encore à cet effet de marqueterie. Les églises peintes d'Iaroslavl ont l'air d'être tapissées de haut en bas d'estampes populaires en couleurs dans le goût de nos images d'Épinal.

Les poncis byzantins ne permettaient pas de couvrir des centaines de mètres carrés : il fallait puiser à d'autres sources. Passant outre au veto du patriarche, les peintres d'Iaroslavl démarquèrent sans vergogne les gravures des hérétiques (1). Il semble que leur livre de chevet ait été une *Bible historiée* (Theatrum biblicum) éditée à Amsterdam en 1650 par Jan Visscher, plus connu sous son nom latinisé de Piscator. Au reste ils ne copient pas servilement leurs modèles : ils les simplifient pour les adapter aux exigences de la fresque ou tout simplement pour les mettre à leur portée. Ils transposent les gravures allemandes ou hollandaises à la russe. C'est ainsi que dans la scène des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse qu'ils empruntent à la célèbre gravure sur bois de Dürer, les fuyards piétinés par le galop infernal sont coiffés de bonnets tatars. De même, chaque fois qu'ils représentent le Jugement dernier, leur nationalisme naïf se complaît à partager la chiourme des damnés en trois équipes explicitement désignées par des inscriptions : Juifs en bonnet pointu, Arabes en turban et Allemands en chapeau de feutre : le costume russe est réservé à la cohorte des élus. C'est dans les galeries extérieures (paperti), où le peintre se sentait moins gêné par la tradition religieuse, que se déploie communément ce cycle eschatologique en même temps qu'un cycle allégorique dont l'origine occidentale n'est pas douteuse : le vaisseau de l'Impiété conduit par Satan sur une mer orageuse où va s'engloutir sa cargaison d'hérétiques fait pendant au vaisseau de la Foi, voguant sur des eaux calmes avec le Christ au gouvernail.

Ces fresques populaires d'Iaroslavl sont le chant du cygne de la peinture russe ancienne. Le temps est proche où Pierre le Grand va donner le coup de grâce à cet art en décomposition qui de chute en chute tombe au rang d'une industrie pieuse. La peinture d'icones cède la place à la *peinture d'après le modèle vivant*, qui emprunte à l'Occident, avec la technique de la peinture à l'huile, de nouveaux thèmes, un nouveau style.

***

Telle est, retracée à grands traits, l'évolution de la peinture russe ancienne. Il s'en dégage quelques conclusions assez nettes en contradiction avec les idées généralement admises.

(1) Les peintres athonites ne procédaient pas autrement. Pour peindre dans l'église de Lavra le Massacre des Innocents, Théophane de Crète paraphrase une gravure de Marc Antoine.

Coll. Ostroukhov.

LES ARCHANGES MICHEL ET GABRIEL
(Ecole moscovite. XVIIe siècle)

Ph. Borchtchevski.

ROSTOV — FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA RÉSURRECTION (XVIIe SIÈCLE)

Ph. Borchtchevski.

MASCARON
ÉGLISE D'IOURIEV-POLSKI

En premier lieu il n'est pas vrai que la peinture d'icones soit immuable. Elle n'a cessé de se transformer du XIe au XVIIIe siècle. Les fresques d'Iaroslavl ne ressemblent pas plus aux fresques de Théraponte que les fresques de Théraponte aux fresques de Nereditsi.

Il n'est pas vrai que la peinture russe manque d'originalité et qu'elle soit un simple appendice de l'art byzantin. En tout cas, si ce jugement est exact pour la période prémongole, il n'est pas valable pour la période novgorodienne et moscovite. A partir du XIVe siècle, la Russie s'émancipe de la tutelle de Byzance : elle crée l'iconostase. Sous l'influence de la peinture italienne, une typologie et un style nouveaux apparaissent. Plus tard, au XVIIe siècle, une transformation non moins profonde s'opère sous l'influence des gravures occidentales, allemandes et néerlandaises.

Enfin il n'est pas vrai que la peinture d'icones soit dénuée de valeur artistique. Elle a produit au XIVe et au XVe siècle des œuvres admirables qui mériteraient une place très haute dans l'histoire de l'art européen. Les fresques de Théraponte sont avec les fresques de Mistra le chef-d'œuvre de la peinture monumentale de l'Orient chrétien. Il n'existe rien de comparable aux belles icones de Novgorod dans aucun autre pays grec ou slave de civilisation byzantine.

Faut-il donc déplorer la brusque disparition de la peinture d'icones? Tout regret serait ici superflu. Car lorsque Pierre le Grand fit appel aux peintres étrangers, elle avait épuisé toutes ses possibilités. Au début du XVIIIe siècle, elle apparaissait comme un prodigieux anachronisme. Son existence n'aurait pu être prolongée qu'artificiellement, à côté des civilisations occidentales où la peinture avait suivi des voies toutes différentes. La meilleure preuve que la peinture d'icones n'avait plus qu'à disparaître, c'est que les efforts d'adaptation à la manière franque, tentés au XVIIe siècle par Ouchakov et les enlumineurs d'Iaroslavl, ne firent que précipiter sa décadence. Il ne pouvait sortir de ce compromis qu'un style bâtard, non viable. On peut dire que cinquante ans avant la fondation de Petrograd la peinture d'icones était morte et que Pierre le Grand n'a tué qu'un cadavre.

Au XIXe siècle, avec la réaction nationaliste qui commença sous le règne de Nicolas Ier, un retour offensif de la peinture d'icones, considérée comme l'art national par excellence, était inévitable. Vasnetsov et Nesterov s'efforcèrent de restaurer la peinture religieuse en revenant à la tradition byzantine. Mais leurs décorations de la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev et de l'église expiatoire de la Résurrection à Petrograd ne sont que de froids pastiches archéologiques. Le pseudo-byzantinisme russe s'est montré aussi stérile que le pseudo-gothicisme français et le préraphaélitisme allemand ou anglais.

Il est encore trop tôt pour apprécier l'influence que pourra exercer sur la peinture russe contemporaine la découverte toute récente de la peinture novgorodienne. Il est possible qu'elle y trouve un principe de renouvellement comparable à celui que notre peinture occidentale a tiré vers 1860 de l'estampe japonaise.

LOUIS RÉAU,
Ancien Directeur
de l'Institut Français de Petrograd.

London
Centrale
Paris 9473
Rue de la
FAISANDERIE
Paris

TABLE DES MATIÈRES

TEXTES DE LOUIS RÉAU

ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PETROGRAD

Pages

L'ARCHITECTURE RUSSE AVANT PIERRE LE GRAND 3

LA PEINTURE D'ICONES EN RUSSIE 18

ILLUSTRATIONS

CINQUANTE-HUIT ILLUSTRATIONS DONT :

CINQUANTE-TROIS D'APRÈS DES PHOTOGRAPHIES DE MONUMENTS, ÉGLISES ET MONASTÈRES, ET D'APRÈS DES REPRODUCTIONS DE MOSAIQUES, FRESQUES, ICONES, BAS-RELIEFS, SCULPTURES ET MASCARONS ;

ET CINQ D'APRÈS LA COUVERTURE, LES EN-TÊTES DE CHAPITRES ET LES LETTRES ORNÉES SPÉCIALEMENT EXÉCUTÉS POUR L'OUVRAGE par J. MOSSO.

ÉPREUVE D'ART

COUVERTURE ORIGINALE DÉCORÉE

ESTABLISHED 1846

M. KNOEDLER & Co

HIGH CLASS PAINTINGS
OF ANCIENT AND MODERN SCHOOLS

NEW-YORK
556-558 Fifth Avenue

LONDON
15, Old Bond St-W.

PARIS
17, Place Vendôme.

L'Art et les Artistes

23, QUAI VOLTAIRE, PARIS

Abonnement d'un An :

FRANCE .. .. **25** francs.
ÉTRANGER .. .. .. **30** francs.

La Revue **"L'Art et les Artistes"** *publiera, prochainement, un deuxième Numéro spécial sur la*

RUSSIE
ART MODERNE

Les textes ornés de nombreuses illustrations seront consacrés à :

L'ARCHITECTURE EN RUSSIE DEPUIS PIERRE LE GRAND

LA PEINTURE RUSSE MODERNE, DU XVIIe SIÈCLE A NOS JOURS

LA SCULPTURE EN RUSSIE

LE BALLET RUSSE

Le prix de ce Numéro, sans le dessin original sur Japon qui l'accompagnera, sera de : **4 fr. 50** *pour la France et de* **5 francs** *pour l'Étranger;*

Avec le dessin original, de : **9 fr. 50** *pour la France et de* **10 francs** *pour l'Étranger.*

On peut souscrire, dès maintenant, aux Bureaux de la Revue, 23, quai Voltaire, PARIS (7me arr^t)

Imprimerie STUDIUM, 22, rue des Volontaires prolongée.